

“Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio”: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos, dedicatorias y grabados



Mayra Ortiz Rodríguez

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET, Argentina /
mayra@mdp.edu.ar

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2015. Fecha de aceptación: 17 de diciembre de 2015.

Resumen

En 1617, Lope de Vega prologó la *Parte IX* de sus comedias, manifestando haberse hecho cargo de la publicación. Este acto fue de la mano con la exposición de una conciencia acerca de que la escritura era su profesión, con la búsqueda de que sus textos se perpetuaran de modo fidedigno y con la afirmación de que su producción constituía un aporte a las letras castellanas. A partir de entonces, a través de las dedicatorias y de los prólogos de sus obras dramáticas y de los volúmenes que las nucleaban, Lope definió de un modo minucioso y particular cuáles eran las características que determinaban su figura como escritor, y el aparato iconográfico que encargó para dichas publicaciones acompañó esta intencionalidad subyacente. En las páginas que siguen, se indagará acerca de esa autoconstrucción de su propia imagen autoral y se determinarán las modificaciones que esta configuración paratextual adquirió paulatinamente.

Palabras clave

*Lope de Vega
imagen autoral
autoconstrucción
paratextos
conciencia profesional*

Abstract

In 1617, Lope de Vega wrote the prologue to the *Parte IX* of his comedies, and there he manifested that he took care of the publication. This act went hand in hand with the exposure that he was aware that writing was his profession, with the search for his texts to be perpetuated in a reliable way, and with the affirmation that his production constituted a contribution to the Castilian letters. Since then, through the dedications and the prologues of his dramatic pieces and the volumes that nucleate them, Lope defined meticulously and peculiarly which were the characteristics that defined his image as writer, and the iconographic apparatus which he commissioned for these publications accompanied this underlying intentionality. In the pages that follow, we will inquire about that self-construction of his own author image and we will determine the modifications that this paratextual configuration acquired gradually.

Keywords

*Lope de Vega
author image
self-construction
paratexts
professional awareness*

Lope de Vega es el primer escritor que pone de manifiesto una noción clara sobre las implicaciones de producir para el teatro comercial, con una consecuente conciencia de que el arte dramático era también su oficio; esta toma de conciencia constituye un punto de enlace en el proceso hacia la profesionalización del oficio de dramaturgo, el cual se vio abiertamente propiciado por las nuevas condiciones que ofrecía el teatro barroco. García Reidy, en su más reciente estudio al respecto, explica que “Hablar de conciencia profesional o autorial de un escritor significa detectar las reflexiones metaliterarias presentes en sus textos, con la dificultades inherentes que supone adentrarse en un discurso autorreflexivo y de construcción de una identidad socioliteraria” (2013: 28). Lope llevó a cabo una serie de estrategias de autorrepresentación en búsqueda de legitimar su figura y su trabajo,¹ para ello aprovechó múltiples instancias textuales y paratextuales, siendo destacable dentro de este segundo conjunto, el empleo de elementos iconográficos con propósitos específicos.²

Esta noción absoluta acerca de los usos y alcances de la práctica literaria se vincula directamente con una clara conciencia de su labor como escritor, innovadora si las hay en el contexto de los siglos XVI y XVII, que será revelada continuamente (en particular y de manera explícita) en los paratextos que acompañan sus comedias. Al respecto, el prólogo a la *Parte IX*, publicada en 1617, resulta paradigmático:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentados, ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Este será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y así irán prosiguiendo los demás, en gracia de los que hablan la lengua Castellana, como nos la enseñaron nuestros padres.³

Si bien Lope ya había intervenido en la impresión de las *Partes* de sus comedias, el discurso de este prólogo marca un hito, dado que el hecho de manifestar el haberse hecho cargo de la publicación de su obra va de la mano con la exposición de una conciencia de que la escritura es su profesión, con la búsqueda de que los textos se perpetúen de modo fidedigno y con la afirmación de que su producción constituye un aporte a las letras castellanas; todos estos factores funcionan como estrategias para ubicarse en la serie de los autores de peso de la literatura española.

Lope de Vega recorrió un extenso camino hasta tomar por completo las riendas de la publicación de sus obras.⁴ Siendo que en 1603 se había publicado sin su consentimiento un compendio de comedias en cuyo título figuraba el dramaturgo pero que presentaba claros problemas de atribución (lo cual lo condujo a confeccionar, al año siguiente, el famoso listado con las piezas que había escrito hasta el momento, presente en *El Peregrino en su patria*), en los años sucesivos aparecieron tres tomos denominados *Partes de comedias*, ante los cuales, y debido al éxito acaecido, Lope fue mostrándose paulatinamente menos disconforme. De hecho, la crítica actual (particularmente Dixon 1996) concierne en sostener que, si bien el autor de comedias Gaspar de Porres es quien firma la dedicatoria al Duque de Sessa de la *Parte IV*, fue Lope quien efectivamente la escribió, de modo que este tomo constituye el primero en el que el dramaturgo participa activamente (aunque aquí de forma velada) en el proceso de impresión de sus obras teatrales (García Reidy 2013: 321-322).

A partir de esta instancia, sus intervenciones en la publicación de sus comedias irán adquiriendo preponderancia creciente, al punto de que a través del discurso presente en los elementos paratextuales de estos volúmenes se hace más nítida y notoria su figura. Al respecto, no es un dato menor el hecho de que a partir de la *Parte XIII*, Lope

1. Sobre esta autoconstrucción de la figura de Lope como escritor profesional, también deben considerarse los aportes efectuados por Maria Grazia Profeti (1999) y Joan Oleza (2011).

2. Los elementos iconográficos son aquí considerados como parte del conjunto paratextual, siguiendo las premisas de M. Alvarado (1994). Respecto de la importancia de los paratextos, se siguen las consideraciones de G. Genette, quien, en su clásico estudio, estipula al paratexto en tanto que aparato montado en función de la recepción, esto es, “un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser” (1987: 16).

3. Se ha empleado como fuente de trabajo para las dedicatorias a las obras de Lope, el estudio de T. E. Case (1975) y la base de datos TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro*, 1997) para los paratextos en general, puesto que en el trabajo de Case las dedicatorias no se encuentran completas. Dado el empleo de la segunda fuente, no se consignan números de página en las referencias.

4. Teresa Ferrer Valls sostiene que Lope inicialmente se niega a que sus piezas dramáticas se impriman, luego “se mueve entre el deseo de publicar su obra y el desaliento” (Ferrer Valls 2005:12) y acaba lamentándose cuando en 1625 comienza la prohibición sobre la impresión de comedias. Este proceso prolongado y complejo de cambio de perspectiva se vio determinado por motivos estético-culturales pero también por cuestiones de orden económico (Véase García Reidy 2013: 368 y ss.).

optimiza el empleo de prólogos y dedicatorias como medio de difusión de sus ideas de autopromoción y pasa a dedicar cada una de las doce comedias que integran cada tomo a una persona distinta (en lugar de uno solo de estos paratextos para todo el volumen), multiplicando sus posibilidades de abordar asuntos distintos y de loar a personas diferentes; esta estrategia será sostenida hasta el final de las ediciones de sus obras teatrales de las que fue partícipe, cuyo ciclo se cierra con las *Partes XXI* y *XXII*, las cuales fueron preparadas por el dramaturgo pero su impresión se concretó en forma póstuma durante el mismo año de su fallecimiento.

En todas las dedicatorias presentes en los diversos volúmenes, Lope opta por articular su discurso a partir de un disparador recurrente: el tópico *captatio benevolentiae*, dado que en principio se muestra adulator con cada uno de los destinatarios de sus diversas piezas. Esto responde claramente a las convenciones de la época, no obstante, en lo que atañe al gesto de construcción de su propia imagen como autor sólido y profesional, es importante notar que en todos los paratextos de este tipo y de forma inmediata a la referida loa, y articulándola con la misma, el poeta efectúa una serie de alusiones a textos de la antigüedad clásica que transcribe en latín. El empleo también redundante de citas latinas resulta subsidiario a sus propósitos de ostentación de conocimiento, puesto que su utilización

en estos paratextos funciona como mecanismo de prestigio, pues sirve para engazar el volumen (y, por ende, el género mismo de comedia impresa) con la tradición clásica y el campo letrado de ascendencia humanística, situando al mismo tiempo al dramaturgo en la línea de escritores eruditos que participan de la tradición de las *auctoritates* (García Reidy 2013: 269).

De este modo, dicho movimiento de aproximación a las *auctoritates* de la antigüedad clásica se constituye como una estrategia de legitimación; a ello se suman determinados pasajes en los que dichas referencias sustentan explícitamente su perspectiva sobre el quehacer literario, como ocurre en la dedicatoria a *La piedad ejecutada*, publicada en el año 1623 en la *Parte XVIII de comedias*, dirigida a Don Gonzalo Pérez de Valenzuela, del Consejo Supremo de Castilla, donde una alusión a Sócrates es empleada para argumentar su defensa del género teatral.

Las dedicatorias se transforman inicialmente en vehículo del mencionado tópico de *captatio benevolentiae*, luego secundado por una serie de referencias a la cultura clásica pero también por un gesto de humildad y modestia del autor respecto de su obra. Así, en la dedicatoria a Don Luis Bravo de Acuña, Embajador de Venecia, de la comedia *El caballero de Sacramento* (*Parte XV de Comedias*, de 1621), se autodefine como un "rudo coronista"; en el paratexto de *Los Prados de León* que dirige a Don Fernando Jacinto de Toledo, duque de Huéscar (*Parte XVI de Comedias*, de 1621) indica "siendo tan estériles y incultos, como labrados de mi rudo ingenio"; en la dedicatoria recién referida a *La piedad ejecutada* se mencionan "mi ignorancia" y "mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio"; y en el paratexto inicial de la biología de *Don Juan de Castro* (*Parte XIX de Comedias*, de 1624), dirigido a Don Juan Vicentelo y Toledo, Conde de Cantillana, tras inaugurar su discurso aclamando a las musas, recurre al tópico de una aparente modestia al señalar que esta comedia no tiene parangón con el virtuosismo de aquel Conde, mencionándola como "desigual servicio a méritos tan grandes". No obstante, esta perspectiva tan reiterada a lo largo de la mayoría de las dedicatorias presentes en todas la *Partes de comedias*, entra en tensión con las vastas alusiones a la cultura clásica referidas previamente. A este contraste se suman ciertas alusiones atenuadas o veladas acerca de las fortalezas de su labor escrituraria, por ejemplo, en la dedicatoria a la segunda parte de *Don Juan de Castro*, destinada a Don Alonso Pus Marín, Relator del Consejo Supremo de Castilla, el dramaturgo rebaja su propia obra ante la capacidad creadora de Don Alonso, también hacedor de versos, respecto del cual destaca la claridad de su escritura, para Lope "la

5. El prólogo de este volumen fue minuciosamente estudiado por Nállim y Gauna Orpianesi (2014).

adecuada para nuestra lengua”; más allá este acto de aparente sumisión y hasta de desvalorización de la propia obra, tras estas palabras, evidentemente, se oculta una vedada defensa de su concepción literaria, tantas veces criticada por su afición al gusto popular. Por otro lado, en la ya mencionada a *La inocente sangre*, el escritor manifiesta su objetivo de “suplicar a Vuesa merced reciba en su protección esta historia de los Carvajales, como quien con sus virtudes y letras les ha dado tanto lustre, y a quien Dios guarde como deseo”, y a través de esta proclama se evidencia la valorización implícita que el dramaturgo efectúa sobre su labor, así como la búsqueda de amparo artístico y su conciencia en torno del artificio y del trabajo sobre la palabra. Finalmente, un auto-posicionamiento de virtuosismo también es revelado en

La apología de la labor que llevan a cabo los buenos dramaturgos se repite en el prólogo a la Parte XIV, donde el personaje del Teatro elogia a los ‘más raros ingenios que me honran con sus escritos’, quienes tienen por modelo ni más ni menos que al propio Fénix, ‘a quien debo, si no mis principios, mis aumentos en la lengua de España’ (García Reidy, 2013: 276-277).

Todo ello abre la posibilidad de plantear su postura como un gesto de falsa modestia acerca de su capacidad y del valor de su producción literaria. Dado que Lope era plenamente consciente del peso y la repercusión que sus obras poseían en su época, es posible superar el carácter literal de ciertos patrones enunciativos y considerarlos a través del recorrido que constituye su empleo constante. García Reidy indica que el dramaturgo recurre de modo reiterado a lo que denomina “tópico propio de la *humilitas* prologal” en los textos preliminares (2013: 271), de modo que pasa a ser una fórmula; este investigador también explica que cuando Lope llama “disparates” a sus obras de ficción, lo hace en clave de humor (lo refiere en una carta de la década de 1610 dirigida al Duque de Sessa, en la que formula que “de escribir disparates para vivir he tenido un ojo para perder, causa porque no he podido escribir a vuestra excelencia”, 205), sin embargo, si se tiene en cuenta el intento de revalorizar el trabajo incumplido a su mecenas y el conocimiento del mismo acerca de la capacidad y el éxito en los corrales del poeta, no solo se trata de una formulación humorística sino de un enunciado que encubre la falsa modestia.⁶

En la medida en que se progresa en la producción paratextual presente en las *Partes de comedias*, aparece una profundización creciente de los alcances y posibilidades de este recurso, de modo que Lope lo utiliza para problematizar ciertas cuestiones vinculadas al rol del escritor. Una de ellas es la compleja determinación disciplinar entre Historia y Literatura, relacionada con una conciencia innovadora acerca del artificio que constituye su obra. Así, en la dedicatoria a *La piedad ejecutada*, hay una toma de posición respecto del valor de esta práctica estética:

Que aunque es verdad que no merecen nombre de Coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar la fábula, con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que les sirven a todo el poema de fundamento: pues porque Virgilio introdujese a Dido, no dejó de ser verdad que Eneas pasó a Italia y salió de Troya.

De este modo, Lope hace una apología de la convergencia de los elementos ficcionales con aquellos de base histórica, y en múltiples ocasiones recurre a los referentes culturales de la Antigüedad clásica para justificar su postura. A partir de aquí retoma en diversos de sus paratextos esta polémica: en la dedicatoria a la primera parte de *Don Juan de Castro*, indica que “la historia y la poesía, que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia, cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa”. Así, si en la dedicatoria anterior se valoraba el artificio literario, aquí se aborda la

6. Desde otra línea de análisis, Teresa Ferrer entiende que las fórmulas siempre similares en las que Lope parece disculparse “por no ofrecer obra de mayor dignidad que una comedia” ponen de relieve “un sentimiento de consideración de sus comedias como una parte menor de su poesía” (Ferrer Valls 2005: 13), a la vez que sostiene que el poeta mantuvo una relación conflictiva con su teatro, entre el aprecio y la vergüenza (18). No obstante, y considerando esta perspectiva a la luz del recurso de la falsa modestia, es posible interpretar las alusiones peyorativas a sus obras dramáticas como un guiño hacia el receptor/lector -que en su contemporaneidad bien conocía los alcances y el suceso de las mismas-, guiño equiparable y consecuente con el gesto de *boutade* que representa el *Arte nuevo de hacer comedias* para la crítica más actual. Así lo concibe, por ejemplo, María Teresa Cattaneo en su trabajo expuesto en el Congreso Internacional sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* celebrado en Almagro en 2009 (Véase Cattaneo 2010: 179-194). También avala esta concepción la perspectiva de Felipe Pedraza Jiménez, quien habla de una “ambigua ironía” y una “particular complicidad que tuvo que existir entre sus primeros oyentes y el emisor” (2009: 37).

problemática de la época acerca de los límites difusos entre ambas prácticas, lo cual se reitera enfáticamente al mencionar la obra a la que precede como “Esta primera parte de los sucesos de *Don Juan de Castro*, historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética”. Por último, al respecto se destacan las dedicatorias a dos comedias presentes en la *Parte XX de Comedias*, impresa en 1627: *El valiente Céspedes* y el *Arauco domado*. En la primera de ellas, dirigida a Don Alonso de Alvarado, Conde de Villamor (a quien proclama su “protector y mecenas” y alaba reiteradamente), aparece una noción clara acerca del artificio de la creación literaria, en torno de la cual el dramaturgo intenta justificar sus buenas intenciones, dejando al descubierto el hecho de que esta pieza le acarreó problemas con el linaje al que refiere. La puesta en evidencia de la construcción literaria es reforzada en lo que puede denominarse una nota final al lector, encabezada por el término “Adviértase”: allí, el autor aclara que la historia de amor entre la protagonista y Don Diego es fabulosa y destaca el virtuosismo y la valentía de la dama, determinando que “con este advertimiento, se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró su nación”. De esta manera, y proclamando a los poetas de la Antigüedad como modelo de este cruce entre los elementos amorosos de carácter absolutamente ficcional y aquellos de orden bélico con basamento presuntamente histórico, consolida su perspectiva a favor de la convergencia de recreación de hechos sucedidos fehacientemente con otros de orden meramente literario, asunto que aparece ligado a la conciencia revelada sobre el artificio y los empleos posibles y específicos de las composiciones literarias. El *Arauco domado* se encuentra dedicada al hijo del protagonista, Don Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete; en esta dedicatoria, proliferan los tópicos ya referidos de la aparente modestia y de la disquisición sobre la comunión de elementos históricos y literarios en la obra, siendo que esta última se profundiza en gran medida por abordar un evento reciente y de peso para la historia hispanoamericana. En un comienzo de este paratexto, el autor denomina a la obra como “esta verdadera historia”, destacando los valores de patriotismo y religión (“freno Español y yugo católico de la más indómita nación que ha producido la tierra”). La hipérbole evidencia parcialmente el artificio, y no obstante la denominación de “verdadera historia”, aquí aparece una conciencia de que se trata de una obra de arte, sobre todo al referir la “materia dilatada en tantos versos y prosas, y por tantos y tan célebres ingenios, como en esta representación sucinta, y en este mapa breve”. Esta noción es tal que compara su composición literaria con el artificio de la pintura:

haciendo el mismo efeto en los oídos, que la pintura en los ojos, grandes las primeras figuras, y las demás en lejos porque sin reduzirlas a perspectiva, era imposible pintarlas, V. M. la reciba como prenda que restituyo a su dueño, y mi cuidado en estamparla, por censo del tiempo que la he tenido.

Este fragmento además revela la concepción de que cada linaje es dueño de su propia historia, tanto como a la conciencia acerca de la manipulación de los hechos en su recreación dramática.

Y justamente en vinculación con esta íntima relación entre la pintura y la literatura durante el Siglo de Oro (artes hermanas desde la analogía de los autores clásicos que reafirman los humanistas del Renacimiento) resulta notorio que las estrategias de autorrepresentación y promoción de Lope trascienden el plano textual y son llevadas a cabo también desde la iconografía que acompañó la impresión de sus obras y en la que claramente el autor intervino.

En primer lugar debemos tener en cuenta que durante el siglo XVII las imprentas españolas estaban en condiciones desfavorables dado el monopolio flamenco (otorgado por Felipe II) y por la crisis económica. Por ello, el grabado era una producción que requería esfuerzo y se efectuaba por encargo, y aquí hay una toma de posición de Lope:



Figura 1.

en palabras de Víctor Mínguez Cornelles, “Es el escritor el que elige el ilustrador, lo cual evidencia que el grabado ya nace supeditado a la intención ideológica del autor” (1999: 267), si a ello sumamos el valor propagandístico de la imagen, notamos que detrás de la presencia de los grabados en sus volúmenes impresos hay un verdadero programa estético. Lope además fue original dado que “son escasos los libros de poesías, novelas o comedias ilustrados con estampas” (1999: 268) y porque en su época no se estilaba que se retraten los autores de los textos sino los personajes públicos a quienes iban dirigidos; además debemos considerar que claramente se dirigía con esta producción a la nobleza más encumbrada, dado que el libro ilustrado implicaba un público selecto (1999: 266 y ss.).

En varias de las estampas que aparecen en los preliminares de las publicaciones de obras de Lope se encuentran referencias a la envidia, tópico vinculado al artista virtuoso. Es el caso del retrato de *La Arcadia*, su efigie más temprana conocida (la impresión data de 1598); se trata de un busto donde aparece vestido de modo elegante, con una cartela con la inscripción latina *Quid humilitate Invidia?* (Figura 1). La imagen reafirma la condición de renombre del dramaturgo, a través de su mirada fija y segura, su indumentaria refinada y su pose erguida y desafiante; y la referencia de la cartela a la envidia que asedia al escritor talentoso es reforzada por la figura de una serpiente, alusión tradicional a dicho pecado capital, que enmarca el busto.

Durante la década siguiente a la aparición de *La Arcadia*, se publicaron varias ediciones de obras de Lope de Vega; esto cooperó en el afianzamiento del prestigio y la fama del dramaturgo por diversos factores: uno de ellos fue claramente la construcción de la imagen autoral a través de la iconografía. En el ya aludido tomo misceláneo al que llamó *El peregrino en su patria*, de 1604, se encuentran dos imágenes que funcionan como soporte para la construcción de esta figura del escritor como una entidad de peso y de renombre.⁷ Por un lado, en la portada (Figura 2) aparece un retablo compartimentado de manera tradicional, a modo de portal que remite al arte arquitectónico (Mínguez Cornelles 1999: 272). En la sección central se encuentra una leyenda en la que constan el título, el autor y la dedicatoria; por encima de la misma se alza el caballo Pegaso, “alado y en corbeta, junto a una inscripción latina en la que el autor manifiesta que el caballo de Sejano había sido para él un caballo Pegaso; es decir, que había sido capaz

7. Ambas imágenes fueron recuperadas y estudiadas acabadamente por Portús Pérez 2008.



Figura 2

de sacar provecho intelectual de la mala fortuna" (Portús Pérez 2008: 142). Esta idea de pseudovictimización de un escritor sin condiciones socioeconómicas favorables pero sí con un talento que lo salvaguarda, es reforzada, nuevamente, por la envidia que padece respecto de sus colegas. A la izquierda, aparece una alegoría de este vicio (altamente codificada en la época, como lo explica Mínguez 1999: 263) con gesto de apuñalar un corazón; su pedestal reza, por si quedaba lugar a dudas, *Velis nolis Invidia*. Y la derecha, se presenta la figura de un peregrino con su bastón y un ancla; a sus pies hay otro lema latino que, en unión al anterior, puede leerse como: "a despecho de los envidiosos, Lope es peregrino, es único". Esta portada contiene también el escudo con diecinueve torres de la familia de Bernardo del Carpio, con cuyo linaje pretendió vincularse por línea materna y así alcanzar su anhelada pertenencia al estamento nobiliario,⁸ cuestión a la que con tanta mordacidad se refirió Góngora con sus versos

Por tu vida, Lopillo, que me borres
las diez y nueve torres del escudo,
porque, aunque todas son de viento, dudo
que tengas viento para tantas torres (Góngora 1985: 261).

Por otro lado, en la página interna del tomo que contiene el retrato del autor, se reitera el uso de ciertos elementos iconográficos que aparecían en la portada para la construcción de la figura autoral (Figura 3). El busto de Lope de Vega, dentro de un marco con una gran impronta de sofisticación mucho más elaborado que el de *La Arcadia*, se encuentra decorado en su parte superior con una calavera coronada de laurel, apoyada sobre una cartela que reza: *Hic tutior fama* (es decir, "aquí [en la muerte] está más segura la fama"; este lema refiere al renombre que el poeta buscó infructuosamente en los ámbitos literarios más reconocidos de la época). En la parte inferior del retrato, se reitera el escudo de la estirpe de Bernardo del Carpio, flanqueado por palmas que remiten a la victoria y a la gloria del escritor. Sobre esta imagen, Portús Pérez señala que

Es una obra con la que Lope debió de sentirse identificado, pues adorna nueve ediciones de sus obras a partir de *El Isidro* de 1602. En el caso de *El peregrino* el retrato se acompaña de una inscripción latina alusiva a la envidia, un tema sobre el

8. A partir de esta construcción ficcional de su propio linaje que se sustenta en el aparato iconográfico, es posible sostener que la auto-representación que Lope elabora en la globalidad de los paratextos se vincula con otras categorías ya clásicas (aunque con anclaje en otros géneros literarios) como la de autoficción, entendida como la consolidación de ciertos espacios "ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción" (Musitano 2016: 104).

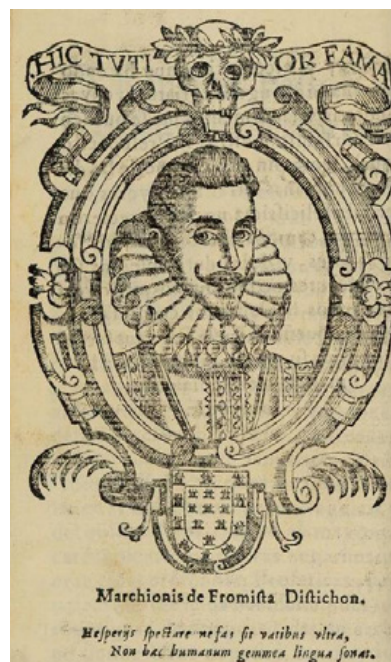


Figura 3.

que volvió también en su prólogo. La imagen hay que estudiarla en el contexto de la importante carga de referencias de autoexaltación que aparecen en las preliminares de esta y otras obras suyas de esos años, lo que a su vez se enmarca en la compleja historia de las rivalidades literarias del momento (Portús Pérez 2008: 142).

Otro grabado de este tenor aparece en su tomo titulado *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, impreso en Madrid en 1609 (Figura 4). El uso reiterado de este tipo de imágenes fue generando nuevas implicancias, de manera que la presencia del retrato del escritor al inicio de la obra puede leerse como una marca de autenticidad, que señala además la autorización ejercida por el autor para la impresión de sus textos. Aquí el busto de Lope de Vega aparece dentro de un arco de triunfo de estilo romano, como si se encontrara en una galería de personajes consagrados. A su derecha, nuevamente el escudo nobiliario de la genealogía del Carpio, y en el pedestal del busto se lee *aetatis suae nihil*, esto es, “su edad no es nada”, vinculándose estrechamente con el lema ya referido *Hic Tutior fama*. Los querubines de la parte superior refuerzan esta idea de imposibilidad del poeta de lograr en vida el reconocimiento que se merece por su talento, de manera que se proyecta la posteridad como el único espacio en el que podrá alcanzar la gloria que le es justa.

Finalmente, en un retrato ya cercano a la fecha de su muerte (grabado por Juan de Courbes y publicado en *El laurel de Apolo* de 1630), Lope viste de clérigo y luce la Cruz de Malta que le concediera el papa Urbano VIII, tanto colgada al pecho como cosida al hábito, lo cual denota el orgullo que sentía por su pertenencia (Figura 5). La inscripción que rodea la imagen indica que le fue dedicada por su amigo Francisco López de Aguilar, y la expresión *Urbi et orbi* también lo vincula no ya con la estirpe nobiliaria sino con el culto religioso, así como con la proclamación hacia el mundo entero. Es posible resemantizar esta imagen a la luz del desencanto que sobre el final de su vida dejaba traslucir en sus textos acerca de la imposibilidad de alcanzar un puesto real pese a sus reiterados intentos,⁹ a sabiendas de que su trascendencia llegaría por otros medios.

9. Esta cuestión es desarrollada extensivamente por Rozas (1990).

En definitiva, todas estas efigies operan como testigos de la posición que el escritor pretendía ocupar en el orden social y cultural, y son empleadas como bases de afirmación

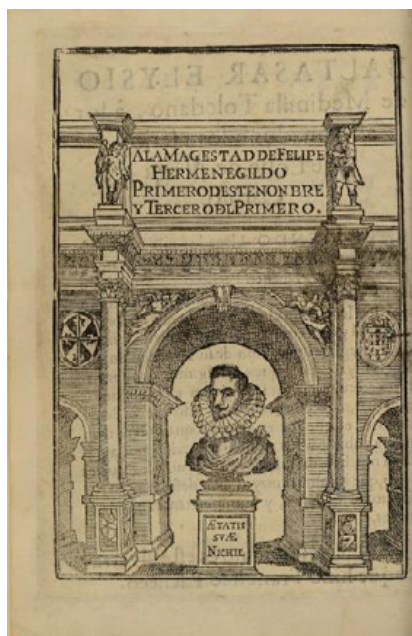


Figura 4 (izquierda).

Figura 5 (derecha).

gráfica acerca de la presencia del autor en la obra, de modo que también apuntan a una insistencia en el carácter personal e individualizado de la creación literaria.

Quedan en evidencia, entonces, las fructíferas relaciones que pueden establecerse entre las diversas manifestaciones del aparato paratextual, es decir, entre los medios escritos y los iconográficos. Así como los lineamientos acerca de la autoconstrucción de la figura de Lope como escritor profesional se hallan presentes de modo particularmente pormenorizado en los prólogos y dedicatorias de sus textos dramáticos, los retratos que aparecen en los volúmenes que nuclea a dichos textos se configuran como elementos retóricos que forman parte crucial de su manifiesto estético. Los postulados de ambas manifestaciones se complementan, en un recorrido de consolidación mutua: en unas, el tópico de *captatio benevolentiae* se articulaba con una serie de alusiones a textos de la antigüedad clásica transcritos en latín (generando una ostentación de conocimiento en un mecanismo de prestigio para vincularse con la tradición clásica); en otras, las cartelas con inscripciones latinas operaban con igual finalidad. Si los paratextos verbales referían a una modestia aparente, con una visión de humildad del escritor respecto de su obra, ello va en consonancia con la alusión a sus condiciones desfavorables y con el tópico de la envidia presentes en los grabados; del mismo modo, la valoración implícita de su propia labor presente en los primeros, con un marcado o velado autoposicionamiento de virtuosismo, resulta consecuente con la construcción de su imagen como escritor consagrado que aparece en los segundos. Aún la convicción acerca de la vinculación entre historia y literatura como prácticas convergentes y con límites difusos, propugnada en las dedicatorias, es consolidada en uno de los retratos que recrea el supuesto y pretendido linaje del poeta. La correspondencia entre las diversas manifestaciones paratextuales resulta sólida y constante, en armonía también con sus ya indicadas apreciaciones acerca de los iguales efectos que conllevaban la literatura y las artes plásticas.

Paratextos verbales e iconográficos forman parte de un mismo programa escriturario y ambos determinan pautas identitarias del escritor y marcas de autenticidad de sus obras. De esta manera, queda aquí expuesto que Lope concretó una serie de estrategias de autorrepresentación textual y paratextual en búsqueda de promoción y canonización, de manera que aprovechó y optimizó múltiples instancias de sus composiciones artísticas para construir una sólida imagen de sí mismo y así legitimarse.

Bibliografía

- » Alvarado, M. (1994). *Paratexto*. Buenos Aires: UBA.
- » Blecua, A. y Serés, G. (1997). *Lope de Vega, Comedias*. (Edición crítica de las Partes de Comedias de Lope de Vega, grupo PROLOPE). Lleida: Milenio.
- » Case, T. E. (1975) *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*. Valencia: Artes Gráficas Soler-Estudios de Hispanófila, 32.
- » Cattaneo, M. T. (2010). “La doctrina dramática en *Lo fingido verdadero* y su proyección europea” en Pedraza Jiménez, Felipe. B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena. *El “Arte nuevo de hacer comedias” en su contexto europeo: congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 179-194.
- » Dixon, V. (1996). “La intervención de Lope en la publicación de sus comedias” en *Anuario Lope de Vega*, núm. 2, pp. 45-63. Reedición: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- » Ferrer Valls, T. (2005). “Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación”, en Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos, 99-112.
- » García Reidy, A. (2013). *Las musas ramera*s. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- » Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil. (Trad.: *Umbrals*, Siglo XXI, 2001.)
- » Góngora, L. de (1985). *Sonetos completos*. Ed. B. Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- » Lucía Megías, J. M. (2013). Catálogo de la exposición “Lope en la piel de Brugga”. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal e Imprenta Municipal.
- » Mínguez Cornelles, V. M. (1999). “Imágenes para leer. función del grabado en el libro del Siglo de Oro” en Castillo Gómez, A. (comp.) *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Madrid: Gedisa, 256-284.
- » Musitano, J. (2016). “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos” en *Acta Literaria*, 52, Primer semestre 2016, 103-123.
- » Náállim, M. y Gauna Orpianesi, M. L. (2014). “Poética del autor en el “Prólogo” a la *Decimosexta parte de las Comedias de Lope de Vega*” en Villarino, Marta et al. (comps.) *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro español: hacia Lope de Vega*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 205-212.
- » Oleza, J. (2011). “*De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego*” en Duarte, J. E. y Mata Induráin, C. (eds). *El Arte Nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Rilce. *Revista de filología hispánica*. Pamplona, Universidad de Navarra, volumen 27.1, enero-junio de 2011, 144-160.
- » Pedraza Jiménez, F. (2009). “*Lope de Vega: reflexiones, impresiones, noticias sobre el teatro*” en Pedraza Jiménez, F. y Rodríguez Cáceres, M. (eds.) *El teatro según Lope de Vega. Volumen 1*. Madrid: Cuadernos de teatro clásico 25, 33-68.
- » Portús, J. (2008) “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro” en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 135-149.

- » Profeti, M. G. (1999). "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega" en *Nell'officina di Lope*. Firenze: Alinea editrice, 11-44.
- » Rozas, J. M. (1990). "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)" y "Lope de Vega y Felipe IV en el *Ciclo de senectute*" en J. Cañas Murillo (editor) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 133-196.
- » Vega, L. de (1963). *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*. Edición de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913. Colección reimpresa en Madrid: Atlas (B.A.E.).
- » Vega, L. de (1943). *Comedias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.).
- » VV/AA (1997). *Teatro Español del Siglo de Oro* (T.E.S.O., Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.

